

## La Alameda de Osuna: una villa suburbana

A mediados del siglo XIX, Madoz afirmaba en su "Diccionario" que la Alameda de Osuna, a unos siete kilómetros al nordeste de Madrid, era la única posesión que podía competir con los Reales Sitios.<sup>1</sup> Solamente éstos ofrecían una tan generosa composición de arquitectura, agua y jardines en un medio rural, discretamente apartados de los grandes núcleos urbanos, como sucedía en otros lugares de Europa. Sin embargo, entre nosotros, ni la nobleza ni la alta burguesía habían sentido — yo creo que desde nunca — interés por la vida y el contacto con la naturaleza y el campo del que ellos mismos eran sus propietarios. Por ello es inútil buscar aquí, al margen de la iniciativa real y de algunas excepciones — pienso ahora en los jardines del Laberinto de Horta, en Barcelona, de Bagutti y Desvalls —, villas suburbanas y casas de campo al modo italiano, *châteaux* a la francesa, o las magníficas mansiones y palacios tan frecuentes en Inglaterra y Centro Europa.

Podría decirse que el pertinaz absentismo impidió entre nosotros la afloración de un tema tan interesante como el de la casa de campo, entendida ésta como arquitectura culta y no meramente popular. En una palabra, la Casa Blanca en las cercanías de Medina del Campo (Valladolid), fue un hecho aislado en nuestra historia de la arquitectura que no tuvo consecuencia alguna.<sup>2</sup> De ahí el interés excepcional de un conjunto como el de la Alameda de Osuna que, a mi juicio, representa el modelo más acabado de villa

suburbana neoclásica que tenemos en nuestro país. Ello, unido a la noticia de su reciente adquisición por parte del Ayuntamiento de Madrid, me ha llevado a escribir el presente trabajo,<sup>3</sup> en la pretensión de mostrar el proceso de gestación de la Alameda a través de una lectura histórico-crítica que de algún modo pueda aclarar el complejo programa allí desarrollado, en evitación de que las ya anunciadas intervenciones puedan arruinar lo que todavía se resiste a perecer.

Madrid, a pesar de su precariedad, llegó a contar a finales del siglo XVIII y principios del XIX con una serie nada despreciable de palacios y villas suburbanas, algunas de muy modesto y remoto origen, que habiendo pasado de unas manos a otras y constantemente enriquecidas con nuevas edificaciones, viajes de agua y plantaciones, formaban un anillo en torno a la capital con un radio máximo de unos diez kilómetros aproximadamente. Entre las más importantes que existían hacia 1800 cabe recordar por una parte las de iniciativa regia, comenzando por la propia Casa de Campo y El Pardo, a las que habría que unir otras posesiones que en distintas circunstancias pasaron a formar parte del Real Patrimonio, tales como La Florida, La Moncloa, La Quinta, La Zarzuela y La Moraleja, si bien esta última pasó de nuevo en el siglo XIX a ser propiedad particular. Todas ellas, junto con la del duque del Infantado en Chamartín, se hallaban en la zona norte de la ciudad.

1. MADUZ, P.: *Diccionario ... de España*, Madrid, 1948 (3.ª ed.), t. I, pág. 186. En realidad, todo lo publicado sobre la Alameda hasta hoy no ha hecho sino repetir los datos aportados por Madoz, cuya puntual descripción de su artículo "Alameda (La)" ocupa las págs. 186 a 189 de la ob. cit.

2. AGAPITO Y REVILLA, J.: *Una casa de campo del siglo XVI en Castilla*, "Arquitectura", 1918, páginas 149-157.

3. Algunos aspectos de este estudio fueron ya adelantados por mí en el coloquio que sobre el Neoclasicismo se celebró en la Universidad de Burdeos, en 1974, presidido por el profesor Pariset. El trabajo que aquí se publica ahora supone, por otra parte, la total revisión de lo escrito sobre la Alameda en mi libro *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.



ALAMEDA DE OSUNA

En el lado oeste, y algo apartada, destacaba la de Boadilla del Monte, mientras que al sur de Madrid, en la zona de los Carabancheles, la más importante era sin duda la del conde de Miranda (conocida luego como finca de Montijo), siendo esta parte la preferida por la aristocracia y alta burguesía madrileña para ubicar sus palacios suburbanos a partir de la regencia de María Cristina, destacando entre todos ellos el palacio de Vista Alegre que, habiéndolo habitado la propia reina, pasó luego a ser propiedad del marqués de Salamanca.

Por último, en la zona este, podía encontrarse la posesión de la Fuente del Berro, y algo más distante y hacia el norte, la Alameda de Osuna (muy cerca, en la actualidad, del aeropuerto de Barajas).

El proceso de formación de casi todas ellas fue prácticamente el mismo. En un principio fueron huertas con modestas edificaciones o simples casas de labor; más tarde y en épocas sucesivas la arquitectura fue renovándose al tiempo que aparecen los jardines. Huerta, casa y jardín son, prácticamente, los tres elementos comunes, si bien en cada caso se producen de forma diversa.<sup>4</sup> La propia Alameda, antes de pasar a manos de los duques de Osuna en 1778, no era sino una serie de huertas y modestos edificios propiedad del conde de Priego.<sup>5</sup> A partir de aquella fecha este lugar fue ensanchando sus límites hasta alcanzar, por sucesivas anexiones, una superficie de ciento cincuenta hectáreas. Pero lo más importante es que este crecimiento no fue tan sólo cuantitativo sino esencialmente cualitativo, donde tuvo lugar el desarrollo de un programa culto, típico dentro de la corriente ilustrada, estrechamente vinculado a la cultura y experiencias similares francesas a través de doña María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel y Téllez-Girón, condesa-duquesa de Benavente y duque-

sa de Osuna (1752-1834), a quien se debe la iniciativa y realización de la Alameda.<sup>6</sup>

Mal podría entenderse ésta sin conocer algunos rasgos de aquel personaje singular, que formaba parte de lo que Sarrailh llamó minoría selecta de nuestra España ilustrada.<sup>7</sup> Frente a la reina María Luisa o a la duquesa de Alba, las cuales encarnaron el papel más o menos frívolo, tópico de la mujer en la sociedad galante del siglo XVIII, la duquesa de Osuna representa el arquetipo de la mujer culta, de espíritu abierto e inquieto. En estas tres mujeres — retratadas las tres por Goya varias veces — se miró la corte madrileña de finales del siglo XVIII, produciéndose una verdadera rivalidad entre ellas, traducida sobre todo en sus “salones”, palacios, jardines, etc., como muy bien estudió Carmen Martín Gaité.<sup>8</sup> Sin embargo, la mayor inteligencia y refinamiento de la duquesa de Osuna hizo de su casa el lugar de reunión preferido por aquella minoría ilustrada que emprendió una formidable tarea de renovación física y moral del país, a través de nuevas instituciones como las Sociedades Económicas de Amigos del País, buscando revitalizar nuestro comercio, crear nuevas industrias y una reforma agraria que hiciera fecunda la explotación agraria y ganadera del país. En este cuadro adquiere su verdadero sentido la Alameda de Osuna. Debo recordar aquí que la propia duquesa de Osuna era, desde 1786, presidenta de la Sección Femenina de la Sociedad Económica de Madrid, pudiendo considerarse en última instancia la Alameda — en su conjunto — como una verdadera experiencia fisiocrática.

Uno de los aspectos que Sarrailh hizo notar en la personalidad de la duquesa de Osuna fue su constante y activa relación con lo que cabría llamar la cultura francesa contemporánea. El historiador francés llegó a pulsar bien este aspecto tras el estudio de la correspondencia mantenida

entre la duquesa y el viejo académico Pougens, quien le envía desde París “té de China y perfumes de iris, lo mismo que las semillas para su jardín o telas Jouy, pero también le señala y consigue algunos libros recientes”.<sup>9</sup> Quizá fue este mismo Pougens quien envió el “Projet de Bibliothèque dressé d'après les notes remises par S.E. Madame la Duchesse d'Ossuna” que he encontrado en la Biblioteca Nacional de Madrid,<sup>10</sup> y que suman unos seis mil quinientos volúmenes por un precio total de algo más de diecisiete mil francos, según “les informations les plus exactes dans tous les magasins de Paris”. Las secciones de esta biblioteca pueden dar una idea de las inquietudes — al menos iniciales — de la duquesa: 1) Filosofía y Moral; 2) Política, Legislación y Prudencia; 3) Agricultura; 4) Comercio y Economía Política; 5) Historia Antigua y Moderna. Antigüedades. Biografía; 6) Geografía; 7) Viajes; 8) Ciencias y Artes; 9) Medicina; 10) Literatura; 11) Poesía; 12) Teatro; 13) Novelas. En su mayoría se trata de autores franceses o ingleses traducidos al francés, no faltando los enciclopedistas y otros autores expresamente prohibidos en España por la Inquisición.<sup>11</sup>

Además de Pougens, la duquesa tuvo otros corresponsales y puntos de contacto con el medio francés. Ávida de conocer las últimas novedades, la lleva en más de una ocasión a adelantarse a los propios acontecimientos. En este sentido es elocuente la carta que escribe en 1802 a su proveedor de música en París, reclamándole por no haberle enviado la partitura de “Une folie”, a lo que aquél le responde que aún no estaba acabada la impresión. Al propio Pougens le recrimina, según nos dice Sarrailh, cuando se entera que el “Genio del Cristianismo” se había publicado en 1802 y no la había informado a tiempo de ello.<sup>12</sup>

9. SARRAILH, *ob. cit.*, págs. 314-415. Del mismo autor *Un intermédiaire Pougens et l'Espagne*, “Enquêtes romantiques”, París, 1933. Sobre otros aspectos de interés vertidos en la correspondencia de la duquesa, véase: YEBES, CONDESA DE, *La condesa-duquesa de Benavente, una vida en unas cartas*, Madrid, 1954.

10. Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Manuscritos, Sig. 11140.

11. Esta interesante biblioteca, que no recoge Defourneaux en su libro *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII* (Madrid, 1973, 1.ª ed., París, 1963), está siendo estudiada actualmente por la profesora M. V. López-Cordón.

12. AHN, Osuna-Cartas, Leg. 544 bis-90: “Carta de un comerciante francés a la duquesa de Osuna ... 1802”.

En algunas ocasiones pide a compatriotas suyos, que residen en otras ciudades del país vecino, la puntual descripción de algunas casas y jardines de la burguesía francesa, habiendo encontrado en concreto una referente al Château Rabá en los alrededores de Burdeos.<sup>13</sup>

Al mismo tiempo el duque de Osuna tenía en el propio París otros intereses que le llevaron con frecuencia a la capital francesa, y muy principalmente el de abrir allí una casa de Banco en 1799,<sup>14</sup> es decir, el mismo año en que el duque encarga en París a Mandar y Bèlanger un completo proyecto para la construcción y decoración de un nuevo palacio en Madrid que sustituyera al viejo caserón de la calle de Leganitos.<sup>15</sup> Este palacio resultaba en efecto anticuado a pesar de la reforma que con motivo de la coronación de Carlos IV había dirigido el arquitecto Mateo Guill, el primer arquitecto que intervino, como se verá, en la Alameda. Para uno de aquellos salones reformados por Guill en el viejo palacio de la calle de Leganitos, Goya pintó dos retratos con la efigie de los reyes.<sup>16</sup>

La consecuencia más importante de todo este flujo francés en relación con la Alameda de Osuna fue la contratación de dos jardineros altamente cualificados, uno de ellos había trabajado en Trianon, que vinieron aquí en unas condiciones muy especiales para tratar los jardines y *fabriques* de la Alameda. Me refiero a Jean Baptiste Mulot y a Pierre Provost. Con ellos comienza la historia propiamente dicha de la Alameda, cuyo análisis estructuraré en tres etapas.

#### I. 1785-1807

En el primer período asistimos a la formación de la Alameda, cuyo nombre fue sustituyendo

13. Sobre este conjunto bordelés está en prensa un trabajo mío que se refiere a un cuaderno con unos croquis y la “Explicación de la Casa de Campo de Mr. Ravá, que se encuentra a la salida de Burdeos en el camino de Bayona”, Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Manuscritos, Sig. 10819<sup>16</sup>.

14. AHN, Osuna, Leg. 308-3: “Contrato de fundación de una casa de Banco en París, entre el duque de Osuna y el Sr. Martínez Hervás. 1799-1807”.

15. El proyecto no se llevó a cabo, pero los planos existen y serán objeto de una próxima publicación. Debo agradecer al profesor Rabreau el haberme localizado dichos planos en la Escuela de Bellas Artes de París.

16. AHN, Osuna, Leg. 506-2-4: “Cuentas que manifiestan todos los gastos ...: Ydem al pintor Dn. Franco. Golla por 2 retratos que hizo de nuestros Augustos Reyes para la función de la Coronación que dieron SS. EE. según consta en la contaduría donde existe su cuenta ... 4.000 rs.”.

4. Sobre éstas y otras fincas, su arquitectura, jardines e historia, puede consultarse: EZQUERRA DEL BAYO, J., *Casas de recreo*, en “Catálogo de la Exposición del antiguo Madrid”, Madrid, 1926, págs. 117-139; WINTHUYSEN, X. DE, *Jardines clásicos de España: Castilla*, Madrid, 1930; IÑÍQUEZ ALMECH, F., *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1952.

5. Inicialmente se hizo una escritura de arrendamiento en 1778, por un valor de 1.100 reales de vellón anual, hasta su venta definitiva, que tuvo lugar en 1783. Archivo Histórico Nacional (AHN), Osuna-Cartas, leg. 514: “Escritura de arrendamiento de la casa, casilla de hortelano, cocheras, caballerizas, y una huerta que se halla en la Villa de la Alameda, como también un pedazo de tierra, propia del Exmo. Sor. Conde de Priego ... 18 de febrero de 1778”.

6. A lo largo del texto nos referiremos a ella simplemente como duquesa de Osuna. Una sucinta biografía suya puede encontrarse en EZQUERRA DEL BAYO, J., y PÉREZ BUENO, L.: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, Madrid, 1924, pág. 15. Para otros aspectos más ricos e interesantes de la personalidad de la duquesa véase la bibliografía citada en las notas 7, 8 y 9.

7. SARRAILH, J.: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México - Buenos Aires, 1957 (1.ª ed. en francés, 1954).

8. MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, 1972, págs. 92 y 93. Otras referencias de interés en las págs. 47, 87, 121, 123, 200, 223, 236 y 244.

con el uso al que la propia duquesa escogió para designar aquella posesión: "El Capricho". Nombre éste que todavía puede leerse sobre la entrada principal a los jardines y que es muy expresivo como actitud generalizada en la sociedad europea del siglo XVIII.

Lo más importante inicialmente fue el contrato en París, en junio de 1787, del jardinero Jean Baptiste Mulot, del cual no he logrado encontrar nada salvo que residía en Trianon.<sup>17</sup> Las condiciones de su contrato eran muy claras y tajantes en cuanto a las condiciones laborales, asistencia médica, habitación, viajes, sueldo (9.600 reales de vellón), etc., insistiendo muy especialmente en un punto que interesaba sobremanera a la duquesa, esto es, que a la conclusión de su trabajo no podría entrar a servir en ninguna casa del país, asegurándose así la exclusividad de su arte. Mulot estuvo tres años en la Alameda, volviendo a su país en 1790, quizá precipitando la marcha por los graves acontecimientos surgidos en Francia. Él debió de dejar la traza general de la Alameda, traza que otro compatriota suyo, Pierre Provost, se limitaría a mantener. Provost, llegado en 1795, exigió el mismo sueldo que su antecesor y la duquesa, a cambio, le hizo firmar igualmente la cláusula contractual referente a la imposibilidad de trabajar fuera de su casa, obligándole así a su inmediata repatriación una vez finalizada su labor allí. La muerte sorprendería a Provost en la propia Alameda en 1810.<sup>18</sup> Tanto Mulot como Provost, conscientes de su valer, fijaron por su parte la condición de no aceptar más órdenes que las de la propia duquesa de Osuna.

La traza de Mulot, contra lo que pudiera esperarse, no responde al patrón típicamente francés, sino que siguiendo el ejemplo de Mique en el Petit Trianon de Versalles, que él conocería muy bien, proyectó un jardín al modo inglés. Creo adivinar aquí la intención de la duquesa de Osuna en una actitud rival frente al jardín inglés que por aquellos años traza Villanueva en Aranjuez, el primer arquitecto español que compuso jardines al estilo inglés, según el profesor Chueca,<sup>19</sup> si bien asistido por Boutelou. De este

modo, tanto el jardín inglés en el del Príncipe en Aranjuez como el del "Capricho" de la duquesa de Osuna, se contaron entre los primeros en introducir aquí esta moda que por entonces hacía furor en toda Europa.

Los jardines de la Alameda con su casa-palacio se hallan encerrados dentro de fuertes tapias que diferencian la zona de residencia y recreo — más íntima y por ello cerrada — de la zona específicamente agrícola, abierta, con sus correspondientes casas de hortelanos, establos y corrales, formando una embrionaria agrupación urbana. Únicamente me referiré aquí a la zona "intramuros", según puede verse en la planta,<sup>20</sup> si bien reconozco la importancia capital de este entorno tanto para la economía de la villa como para las experiencias fisiocráticas que allí se pudieron producir. Tan sólo recordaré que mirando al lienzo sur de las mencionadas tapias, se hallaba la "huerta valenciana", cuyo nombre evocaba aquí la del mismo nombre en Aranjuez, al final de la calle de las Infantas, tras atravesar la del Foso.

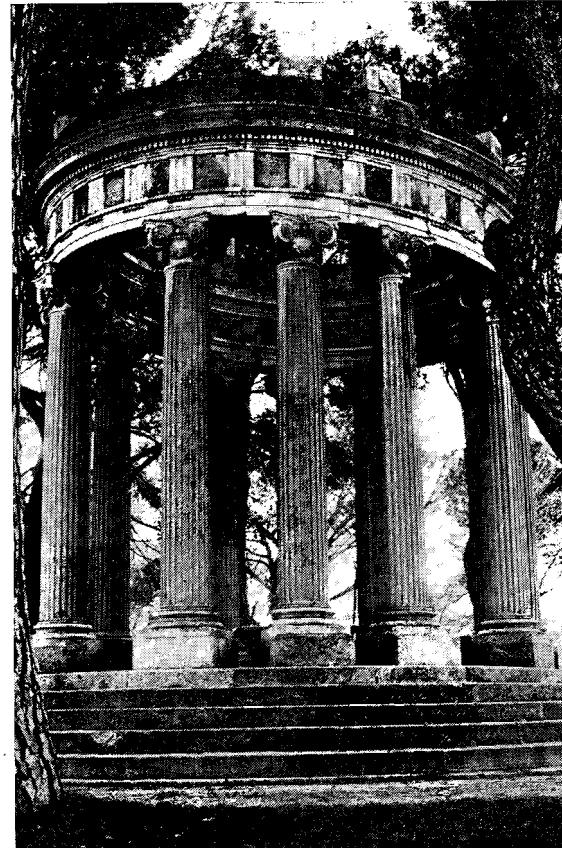
El acceso principal a los jardines tiene lugar por el lado oeste, una vez recorrido "El Ramal", larga calle de árboles que une la actual carretera de Madrid-Barcelona con los pabellones de portería. Éstos flanquean una plazoleta circular que en más de una ocasión sirvió de coso taurino. De allí arranca el eje principal ingreso-palacio, en cuyo trayecto se encuentran dos parterres circulares, la plaza de los Emperadores, presidida por una exedra que cobija el retrato en bronce de la duquesa, una composición cruciforme de parterres, un estanque de planta circular con su fuente en el centro, y finalmente el palacio como elemento receptor de este gran eje. No obstante, la composición axial continúa, aunque fuera ya del recinto cerrado de los jardines, con la llamada plaza de Osuna y la frontera Casa de Oficios, asegurando la continuidad del eje con el apoyo intermedio de un sencillo monumento.<sup>21</sup>

Al norte de este eje divisorio, en el que se acusan claros acentos franceses por la primacía de las visuales rectas e ininterrumpidas así como por el carácter bajo, recortado y geométrico de los

parterres, se alza el magnífico jardín inglés. Éste reúne todos los caracteres típicos de los jardines de su estilo: traza sinuosa y libre de sus paseos, predominando las curvas largas y abiertas; constante ondulación del terreno dando lugar a suaves pendientes; colina artificial con su acceso en espiral; lago, islas y ría; estanques menores de bordes irregulares; distribución irregular también la del arbolado, resultando algunos paseos totalmente sombríos mientras que otros son abiertos y soleados, bosquecillos y calvas, etc. Todo ello en el consabido deseo de crear un paisaje ideal con fuerte carga literaria y cierta ambición pictórica. Resultado final: una Naturaleza caricaturizada. Este pintoresquismo alcanza una situación límite con la presencia, consustancial en el jardín inglés, de las arquitecturas "de jardín" (ruinas, templete, obeliscos, cabañas, fortificaciones, puentes, ermitas, etc.), de esculturas, fuentes y grutas y, en fin, de otros muchos divertimentos que habían hecho las delicias de la sociedad rococó (columpio, juego de la sortija, maniqués, etc.) y que como otros tantos aspectos sobrevivieron en el mundo neoclásico. Su razón de ser no era otra que la de servir de estímulo al paseante, cubriendo constantemente pequeñas etapas cuya meta siempre ofrecía un atractivo diverso. Asimismo aquellos elementos permitían desarrollar un programa culto y/o popular que dotaban del necesario argumento al jardín, y sobre cuyos protagonistas cabían muy diversas interpretaciones.

De este modo surgieron en la Alameda, y sin duda pedidas por Mulot, el Templo de Baco, el Abejero, la Casa Rústica (después reformada y conocida con el nombre de Casa de Cañas o Embarcadero), la Casa de la Vieja, la Casa del Ermitaño, la Gruta, una Tienda de Campaña en madera (desaparecida), la columna de Pestum con Saturno devorando a su hijo en el centro de una composición radioconcéntrica, y otros elementos de menor entidad.

Sin duda es el Templo de Baco la obra de mayor relieve arquitectónico. Aunque no conozco al autor de la traza creo, sin embargo, que el fuerte carácter francés de su diseño apunta al propio Mulot, o a dibujos y modelos que él se trajera de Francia. Las fechas mismas de su ejecución coinciden con la presencia de Mulot en la Alameda. Consiste dicho templo en una construcción de planta oval y escalonada, con doce potentes columnas de orden jónico sobre las que apoya un entablamento dórico, y sin ningún tipo de cubrición. Además de su estructura absolutamente abierta conviene señalar otras pecu-



Templo de Baco

liaridades del templete tales como el modo inusual de resolver la planta acudiendo al modelo bartoco de la elipse, las variaciones rítmicas introducidas en los intercolumnios (los tiempos que coinciden con los ejes mayor y menor de la elipse son más largos), y el capricho de montar un entablamento dórico — un tanto ecléctico — sobre una columnata jónica. No obstante, todo ello se produce sin perder nobleza el proyecto, pues dadas sus dimensiones francamente monumentales, su ubicación en alto sobre un discreto promontorio (recordando los paisajes de Hubert Robert), y el podio escalonado que le hace aparecer todavía más esbelto, alcanza una grandeza verdaderamente considerable y original. Bastará compararlo con el templete rotondo de Villanueva en Aranjuez, desde luego mejor dibujado, más académico y de más rica ejecución en mármol, pero que a mi modo de ver no alcanza la potencia expresiva del de la Alameda de Osuna, quizá por utilizar éste un lenguaje que cabe interpretar todavía en clave barroca.

El templete encierra una mediocre escultura de Baco en mármol, desplazando a la más frecuente representación de Venus en este tipo de templos. Ésta, por el contrario, se halla en el interior de

17. AHN, Osuna-Cartas, Leg. 514: "Copia literal de la contrata original hecha por el jardinero Juan Bautista Mulot, en París a 18 de junio de 1787".

18. AHN, Osuna-Cartas, Leg. 514: "Condiciones con que Pedro Provost entra a servir a la Exma. Sra. Condesa Duquesa de Benavente y Osuna, en clase de jardinero para cuidar de la Casa de Campo que S. E. posee en la Alameda".

19. CHUECA, F. y MIGUEL C. DE: *Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, pág. 263.

20. Mi agradecimiento a los arquitectos Isabel Wallace y Modesto Sanz López que tan eficazmente me ayudaron en la difícil tarea de levantar esta planta.

21. Toda esta zona está en gravísimo peligro de desaparición, habiéndose hecho incluso pozos de cimentación para construir en el *solar libre de la plaza* (!). Afortunadamente se detuvieron las obras si bien la situación actual sigue siendo muy poco tranquilizadora.





**Abejero. Fachada principal**

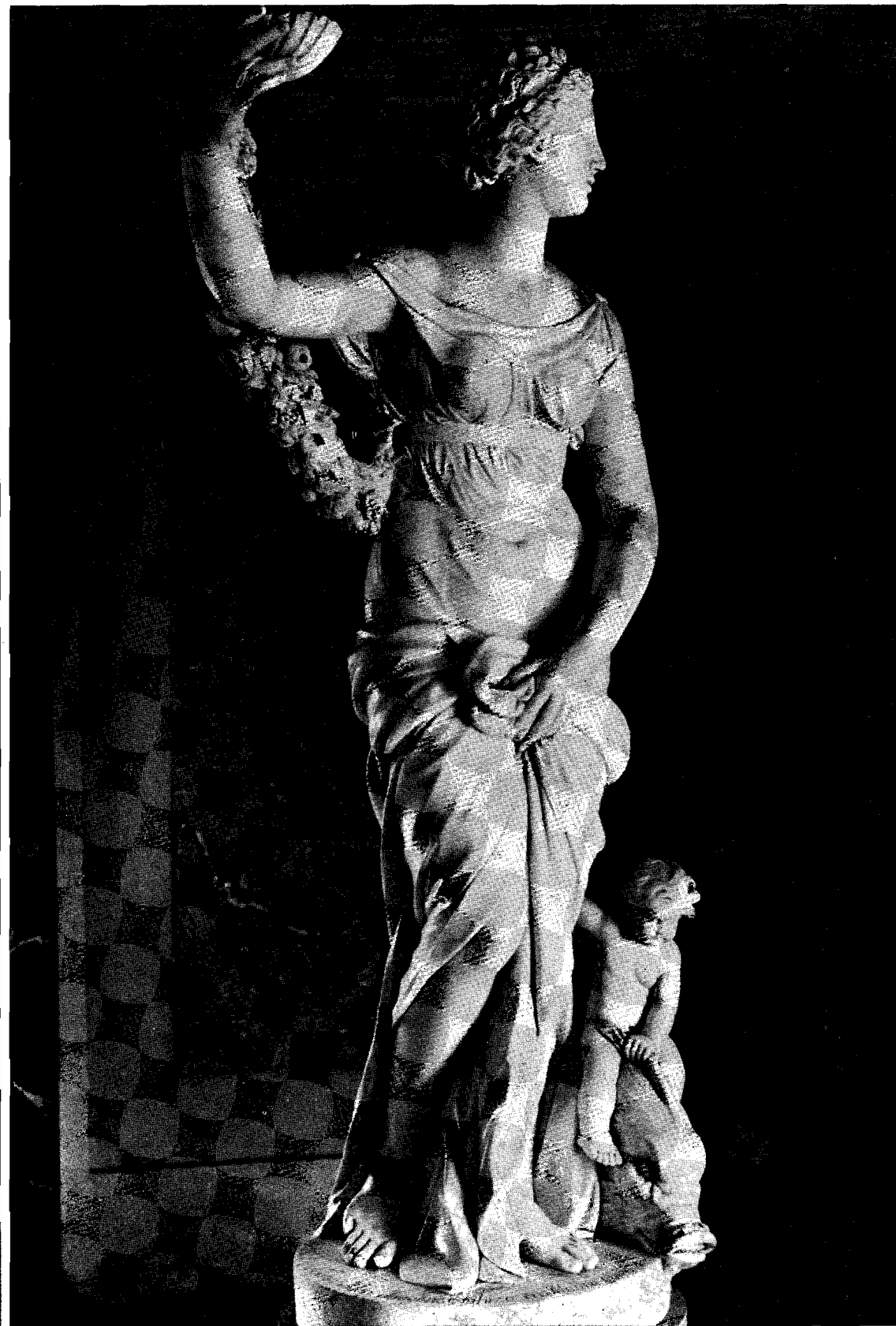
una rotunda cerrada que sirve de elemento central a un edificio realmente singular y del que no conozco antecedentes: el Abejero. Tampoco conozco a su autor, pero de nuevo pienso en ideas de Mulot o de lo que a través de él pudiera filtrarse. Es un pequeño edificio que está a medias entre una arquitectura culta — el salón central en forma de rotunda corintia y cerrado con cúpula, albergando una Venus en magnífico mármol de Carrara — y una arquitectura industrial — las dos alas laterales que terminan en sendos pabellones, en las que se encuentran los panales de abejas con sus trampillas metálicas al exterior. Todos estos elementos están alineados de un modo muy frecuente en los casinos y bagatelas neoclásicos, como ocurre por ejemplo en la Casita del Príncipe de Villanueva, en El Pardo. Es decir, un núcleo central, dominante en planta y alzado, incluyendo la rotunda; dos elementos-puente de desarrollo lineal que parten lateralmente del núcleo principal, y de poca altura; y finalmente dos elementos-estribo, cuya altura vuelve a ser mayor, pero sin sobrepasar al cuerpo central. El resultado es el de un edificio de fachada dilatada y poco fondo.

Lo curioso aquí se produce al analizar los volúmenes y detalles arquitectónicos del edificio, ya que recuerda más los de la arquitectura rococó que la más severa y racional arquitectura neo-

clásica. El volumen ochavado del cuerpo central con su cúpula de suave curvatura, los perfiles ondulados de las cubiertas de las alas y pabellones extremos, el llagado insistente de la fachada principal (es decir, la que en lugar de las mencionadas trampillas metálicas de los panales lleva nichos con esculturas), el poco rigor de los órdenes (hoy desaparecidos, pero que conocemos en fotografías de los años cuarenta) que flanqueaban los dos huecos de entrada a la rotunda, etc., distan mucho efectivamente de la severidad de la arquitectura neoclásica. Precisamente para este edificio se haría luego un proyecto de transformación más acorde con “la arquitectura de las sombras”.

La finalidad del edificio era, como rezaban los versos de un poetaastro protegido por la duquesa, “hacer presente con certeza / las virtudes que da Naturaleza”.<sup>22</sup> Es decir, se trataba de poder contemplar, desde el interior y a través de unos vidrios, a las afanosas abejas en sus panales, en un claro gesto de acercamiento al orden de la Naturaleza, muy propio del siglo XVIII. Por otra parte el constante control de las colmenas produjo siempre muy buenos beneficios a juzgar por las cantidades de miel retirada.

22. Biblioteca Nacional, Sección de Manuscritos, Sig. 11319<sup>14</sup>: “Ritmo en alabanza de la Alameda, por Ventura Aguado”.



**Juan Adán. Venus**

Presidiendo el Abejero desde la rotonda central, se encontraba la Venus esculpida por Juan Adan entre 1792 y 1795, una de nuestras mejores esculturas neoclásicas. Las vicisitudes que rodearon la ejecución de esta obra, las diferencias habidas entre el escultor aragonés y la duquesa de Osuna y otros pormenores fueron ya estudiados por Enrique Pardo Canalís;<sup>23</sup> sin embargo, haré algunas observaciones sobre la obra de Adan a título de hipótesis interpretativa. No deja de ser extraño que la versión de Juan Adan nos muestre una Venus "púdica", vestida con una finísima túnica y un manto recogido a la altura de las caderas, muy contrariamente a la iconografía habitual del tema y en concreto a las versiones más conocidas del neoclasicismo. ¿Cómo habría que interpretar este hecho? A mi juicio no se trata ni de un estúpido pudor ni de la posible coerción del medio sino de la expresa voluntad de la duquesa, a quien de nuevo vemos en abierta competencia con Carlos IV y la reina María Luisa. Éstos habían encargado, prácticamente en las mismas fechas, al escultor José Ginés una Venus y Cupido para la Casa del Labrador en Aranjuez.<sup>24</sup> Se trataba de una sensual representación de Venus como diosa del Amor, en un discreto desnudo que Cupido intenta desvelar totalmente. Frente a la intención que anima la Venus de Ginés, en una línea muy tradicional y de simple interpretación, la de Adan se intelectualiza en un grado máximo, pues de algún modo resucita la dialéctica Venus vestida/desnuda. La Venus de la Alameda habría que interpretarla entonces como diosa de la Belleza, sensual y casta a la vez, es decir, reuniendo las virtudes de las Tres Gracias que danzan ante Venus — como atributos de la diosa — en el cuadro de la "Primavera" de Botticelli: Pulchritudo, Amor, Castitas.<sup>25</sup> El problema de mostrar la sensual belleza del cuerpo de Venus sin renunciar a la "Castitas" lo resolvió Adan hábilmente con la vieja técnica de los "paños mojados" que traducen fielmente las formas del cuerpo. Este aspecto se acusa todavía más por el entalle alto,

23. PARDO CANALÍS, E.: *Escultores del siglo XIX*, Madrid, págs. 35 y 36; *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958, pág. 17; *La Venus de Juan Adan*, "Goya", 1971, págs. 435-436. La referida Venus de Juan Adan se trasladó en 1946 al domicilio de la señora Baüer, en la calle Claudio Coello de Madrid. Los Baüer fueron propietarios durante un tiempo de la Alameda. Ignacio Baüer recopiló *Dos descripciones de la Alameda de Osuna*, publicándolas en Madrid, Imp. de Jesús López, 1918, 62 págs., 12.º

24. Hoy en el Museo de San Telmo, en San Sebastián.

que no sabría decir si está sugerido por la moda contemporánea o por modelos clásicos en la línea de la Victoria de Samotracia, sin olvidar tampoco el recurso de Miguel Ángel que tantas veces ciñó sus torsos por debajo del pecho, y que Adan conocería bien tras su estancia en Roma. Tanto el templete de Baco como el Abejero con su Venus están directamente comunicados con un Saturno devorando a su hijo. ¿Se trata de una alusión al Tiempo destructor donde terminan el placer y la belleza? ¿Encarna aquí Saturno el papel del Invierno con lo que podría pensarse en el Ciclo de las Estaciones? Tan sólo falta una representación del Verano para que este ciclo quedara completo, y que quizá existió y hoy se ha perdido. Hay que hacer notar que el orden de Pestum sobre el que se asienta Saturno es la única referencia arqueológica concreta — junto con el mosaico pompeyano del comedor del palacio — que, a modo de emblema, se convierte en una evocación de aquel mundo en ruinas que se descubre en el sur de Italia en la segunda mitad del siglo XVIII.

El resto de las construcciones de esta primera etapa, esto es, la Casa Rústica, la de la Vieja, la del Ermitaño, la Tienda de Campaña y una gruta artificial revestida interiormente con conchas, se hicieron igualmente entre 1794 y 1795. Esta vez sí que conocemos a su autor, Ángel María Tadey, un hábil decorador que pasó a ser un personaje inseparable de la Alameda desempeñando allí un papel que fue vital en toda corte, grande o pequeña, desde el Renacimiento. Me refiero al tramoyista, al hombre capaz de crear constantemente escenarios diversos para el mundo de la "fiesta", al hábil decorador de interiores, a ese personaje que lo mismo diseñaba una arquitectura efímera ante la fachada de un edificio — como ocurrió en la Alameda con motivo de la visita de Fernando VII en 1817 —<sup>26</sup> como dirigía la construcción de un barco o pintaba

25. Sobre estos aspectos y las posibles interpretaciones de Venus vestida/desnuda, véase: PANOFKY, E., "El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia", *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972 (1.ª ed. Nueva York, 1962), págs. 189-237; y WIND, E., "Amor sagrado y amor profano", *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1972 (1.ª ed. Londres, 1968), págs. 145-154.

26. AHN, Osuna-Cartas, Leg. 511-9-2: "Cuentas de iluminaciones y fiestas en la Alameda con motivo de la visita de S.M. 1817". Fernando VII ya había estado en otras ocasiones en la Alameda, y concretamente el mismo año de su vuelta, en 1814 (AHN, Osuna, Leg. 375-3: "Cuentas de los gastos de la comida en honor del rey y de la infanta en la Alameda. 1814").

una falúa.<sup>27</sup> Tadey era lo que en Madrid se llamaba "maestro teatrista", y como tal aparece trabajando junto con su hermano Antonio para el duque de Híjar en 1789. Ambos, "Pintores del teatro italiano",<sup>28</sup> levantaron un arco de triunfo dedicado por dicho duque a Carlos IV con motivo de las fiestas reales de su coronación. El arco denota un claro espíritu tardobarroco con el consabido programa iconológico de marcado carácter áulico.

¿Quiénes eran estos Tadey o Tadei, pues de las dos formas aparece en la documentación contemporánea? Creo que se trata de una rama de la larga familia de los Tadey de Gandria que trabajaron como estucadores en diversas capitales europeas<sup>29</sup> por estas mismas fechas. En los libros de matrícula de la Academia de Bellas Artes de San Fernando aparece registrado el nombre de Ángel María Tadey y Burghini el 19 de noviembre de 1791, donde consta su oficio y procedencia: pintor de teatros, de Milán.<sup>30</sup> Ángel María Tadey debió de inscribirse para poder ejercer su oficio más libremente, y no como simple alumno, pues ni por edad ni conocimientos lo requería. De su hermano Antonio tan sólo conozco, además de lo apuntado, los datos recogidos por J. F. Ráfols en relación con los decorados que hizo para el teatro de la Cruz (1807) y el del Príncipe (1818-1828).<sup>31</sup> Aún tenemos noticia de un tercer miembro y primo seguramente de Ángel María y Antonio, que se inscribe también en la Academia de San Fernando, en 1791: Gregorio Burguini (sic), igualmente de Milán y "pintor de teatros". De su labor realizada no conozco nada.

27. AHN, Osuna-Cartas, Leg. 514: "Cuentas, recibos, nombramientos, dimisiones de empleados, etc., relacionado con la Alameda, 1783-1859".

28. *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbón y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, Madrid, Imp. Real, 1789, pág. 47. Acompaña un grabado a cuyo pie dice: "A. y A. M. Tadei inv."

29. Sobre los Tadey de Gandria (Agustín, Miguel Ángel y Francisco Antonio) ver: BÉNÉZIT, *Dictionnaire des Peintres...*, t. VIII de la ed. de 1955, página 210. Debo al profesor Andreas Morel, a través de W. Öechslin, la ampliación de algunos datos sobre los Tadey de Gandria, así como de otros miembros de esta familia — Agustín y José — no recogidos por Bénézit.

30. PARDO CANALÍS, E.: *Los registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967, págs. 137 y 208.

31. RÁFOLS, J. F.: *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954, pág. 88.

Ángel María Tadey diseñó durante 1794 las citadas obras para la Alameda, construcciones evidentemente ligeras sin ninguna ambición culta, sino que por el contrario pretendía escenificar la comedia pastoral y supuestamente ingenua, tan de moda en Europa desde el "Hameau" de María Antonieta en el Petit Trianon (1782-1786). Para la Casa Rústica conocemos varios tanteos y una bella acuarela<sup>32</sup> que nos muestra su aspecto antes de revestirla con cañas, tal y como hoy puede verse. La Casa de la Vieja, de más sólida construcción a base de madera y mampuesto, tiene un aspecto realmente pintoresco. Consta de dos plantas y de varias estancias milagrosamente conservadas todavía a pesar de los avatares sufridos por la Alameda en su más triste y reciente historia. La planta baja cuenta con un curioso "gabinete de musgo" — una especie de



Tadey. Casa rústica

*salon frais* —, el "cuarto de la vieja y el muchacho" — con sendos maniqués —, la cocina y los servicios. Una rudimentaria escalera interior da acceso a la segunda planta, donde se encuentra el "gabinete pintado" por el propio Tadey, y que imita con un estilo fuertemente ilusionista el interior de una casa rural, con vasares y anaqueles, frutos, estampas populares con temas de toros, mapas y algún grabado sobre la pared. Las luces y sombras fingidas dan impresión de realidad y relieve.

La Ermita, terminada también en 1795, es muy sencilla y ha sido repintada varias veces, per-

32. Iñíguez atribuye esta acuarela, a mi juicio erróneamente, a Martín López Aguado: IÑÍGUEZ ALMECH, F., *El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna*, "Archivo Español de Arte", 1945, págs. 223 y 224. Allí mismo se señala a M. López Aguado como autor del Templo de Baco, lo cual no es posible ya que aquél estaba terminado antes de que naciera M. López Aguado, además de otras razones que se podrían alegar de tipo conceptual y estilístico.

diéndose así las que en su interior ejecutó Tadey. Contaba en su día con dos ermitaños de cartón en tamaño natural rodeados de sus humildes enseres.

La Tienda de Campaña era un elemento que no podía faltar en el programa de este tipo de jardines. La primera era de madera y estaba, al parecer, sobre una de las dos islas. Más tarde la duquesa hizo levantar otra sobre la colina que domina el lago, esta vez con un ligero armazón de hierro, vestida con colgaduras pintadas y cobijando unos asientos. Posiblemente su aspecto fuera parecido al que ofrecía la tienda diseñada por Tronard, en 1772, para los jardines del marqués de Marigny en Ménars.<sup>33</sup>

Éste era, a grandes rasgos, el panorama que ofrecía el jardín inglés, también llamado jardín alto, hacia 1800, sin hacer mención de otros estanques menores, pretilos con jarrones y esculturas, pequeñas estatuas “de jardín”, bancos, juegos y demás que se repartían por los paseos.

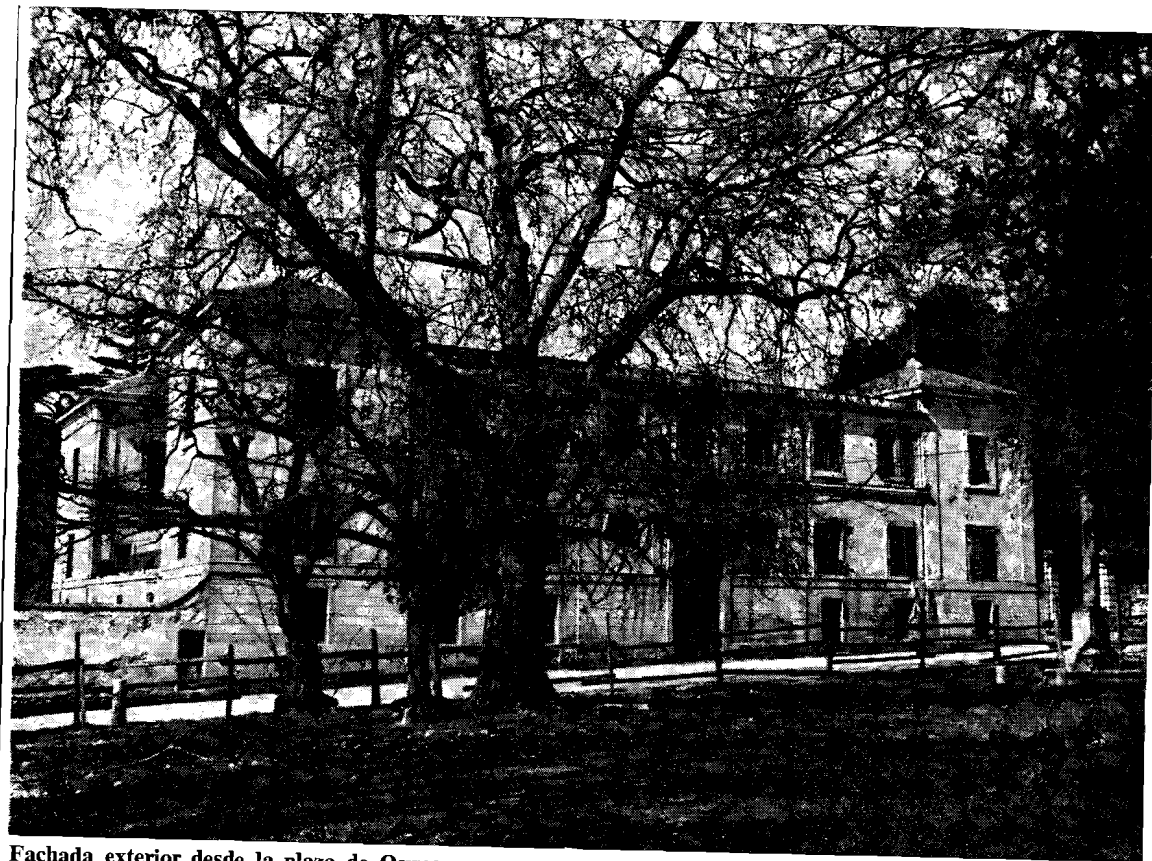
Nada se ha dicho hasta ahora del edificio principal, del palacio, el cual entraña serias dificultades para su análisis, especialmente su interior, que ha sido varias veces modificado y finalmente destruido. Como punto de partida hay que dejar muy claro que el edificio actual aprovechó en parte una construcción anterior, de donde deriva la forma irregular de su planta y, posiblemente también, el volumen edificado. Aquella es un rectángulo irregular<sup>34</sup> y éste muestra una solución torreada en los cuatro ángulos de gran arcaísmo. El edificio se terminó en 1798 y de entonces datan sus fachadas excepto la que da al jardín que se debe a una reforma posterior. La fachada principal exterior, la que mira a la plaza de Osuna frente a la Casa de Oficios, es una fachada eminentemente urbana y que podría encontrarse en cualquier calle del Madrid de Carlos IV. Consta de tres plantas entre las dos torres angulares citadas y un gran portalón en el centro de carácter muy sobrio. A ambos lados de éste se abren dos grandes óculos que iluminan el zaguán de entrada, idea ésta que bien pudiera derivar de las portadas madrileñas de Pedro de Ribera. La fachada norte, junto a la que se abre otra entrada al jardín flanqueada por dos pilastres almohadillados, es igual a la descrita aunque sin el portal. Por el contrario la fachada sur muestra una solución original, al retranquear su

plano y dar lugar con ello a una amplia y soleada terraza. Por otra parte el forjado de ésta cubre el gran comedor, el cual está comunicado a su vez con el jardín bajo o de las Ranas, a través de un grato juego de escaleras. Este jardín quedaba como jardín privado resuelto en cambio al gusto italiano, por una cierta composición aterrazada en cuyo desnivel van unas grutas con mascarones expulsando abundante agua — la cual se introduce como elemento sonoro —, por el modo de entender allí el plantío, escaleras, fuentes y bancos. Así la Alameda contaba con un eje principal a la francesa, el descrito y más importante jardín inglés, y este de las Ranas, de aspecto italiano.

De la fachada principal al jardín nada puede decirse por haber desaparecido con la posterior y afortunada reforma de Martín López Aguado. ¿Existía allí anteriormente una columnata? Desde luego el tema de la columnata no era ajeno a los planteamientos de Guill, que intervino aquí como primer arquitecto del palacio, pues ya conocemos la idea de una solución de este tipo para el Ayuntamiento de Madrid, en su fachada a la calle Mayor, y que luego realizó Villanueva.<sup>35</sup>

El interior del palacio muestra hoy un aspecto desolador, pero a través de inventarios y tasaciones puedo, al menos, decir algo de su distribución.<sup>36</sup> En la planta baja se encontraba el zaguán de entrada con la escalera principal (existe), el oratorio que durante algún tiempo estuvo en la planta principal, el cuarto para el capellán, cuartos de huéspedes, cuarto para los criados de más edad, “sala del truco” con las “Lochas de Rafael de Urbino”, sala de baile, antecámara de lacayos y piezas de paso. En esta misma planta hoy subsiste a duras penas la cocina que comunica con el comedor mencionado más arriba, a través de un curioso torno-espejo sobre la consola principal del comedor, único mueble éste que, maltratado, se conserva aún. El comedor lleva unas bóvedas rebajadas y cuenta con un magnífico piso de mosaico que imita, al parecer, a uno de los mosaicos recién descubiertos en Pompeya, pero que hoy es imposible ver en su totalidad por la suciedad allí acumulada.

Dicho comedor se abre a mediodía al jardín de las Ranas por medio de grandes vanos, sobre los cuales unos ojos de buey enmarcan vaciados clá-



Fachada exterior desde la plaza de Osuna

sicos. Una escalera, abierta posteriormente, lo comunicaba con la planta noble. La escalera es de un solo tiro muy sencilla y encajonada, llevando como único elemento decorativo una hornacina albergando, todavía hoy, un vaciado del “Fauno danzante” que se encuentra en la Tribuna de los Uffizi, en Florencia. Ésta y otras esculturas desaparecidas, pero documentadas (un Apolo, el grupo del Laoconte, las estatuas que acompañaban a Venus en el Abejero, etc.), corrieron a cargo de José Panuchi, quien recibió varios pagos “por estatuas” en 1797. Este Panuchi no es otro que el italiano José Pagniucci, el cual, en un documento citado por E. Pardo Canalís en relación con el “Ganimedes” de José Álvarez Cubero,<sup>37</sup> aparece precisamente como “vaciador”. Pagniucci, ligado a la Academia de Bellas Artes, pudo utilizar los moldes de esta institución para los vaciados de la Alameda de Osuna.

En la planta noble del palacio, el mayor espacio estaba ocupado por la “habitación” de la duquesa, componiéndose aquella de la “pieza de

baño”, un “gabinete redondo”, la “sala de compañía” (con seis grabados narrando la historia de Pablo y Virginia, dos perspectivas del palacio de la Alameda pintadas por Tadey, un piano, muchos muebles, cuadros y grabados diversos), una alcoba y su correspondiente antealcoba. En la misma planta se encontraban las habitaciones del duque, su despacho, el “gabinete de países”, la “pieza del reloj” (por uno de caoba guarnecida de bronce y embutidos de maderas finas, firmado por Robert), la biblioteca, los cuartos de los “señoritos y señoritas” (compuesto cada uno de sala, gabinete, alcoba y recámara) decorados con treinta y dos láminas de las ruinas de Zaragoza por Brambila, y otras piezas de menor importancia. En la planta alta, además de las habitaciones de los “criados de librea”, se guardaban las ropas y otros enseres.

De todo el palacio la pieza excepcional era sin duda el “gabinete redondo” de la duquesa, alojado en una de las dos torres de la crujía del jardín principal. Allí se encontraban los cuadros pagados a Goya en 1799, “siendo siete pinturas que representan una «La pradera de San Isidro» y cuatro de «Las estaciones del año» y dos asuntos de campo que hizo para el gabinete de

33. MOSSER, M.: *Monsieur de Marigny et les jardins*, “Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français”, 1972, págs. 291-292, figs. 18 y 19.

34. Las medidas de la planta son, en pies, 137×118×136×106.

35. CHUECA, ob. cit., págs. 273-274, y nota 9.

36. AHN, Osuna-Cartas, Leg. 442-5: “Inventario de los muebles y efectos del Palacio de la Alameda. 1790-1795”; y Leg. 519-3: “Inventario y tasación de los efectos existentes en la Alameda”.

37. PARDO CANALÍS, E.: *Escultores...*, pág. 198. Otras referencias a Pagniucci en las págs. 99, 104, 137 y 274.



la Condesa-Duquesa mi mujer". Goya había trabajado ya no sólo para los duques de Osuna, la familia que más cuadros pagó a Goya después de los reyes como recuerda Sánchez Cantón, sino para la propia Alameda con aquellos asuntos de brujas, pagados en 1789, en el que se entrevee un Goya hasta entonces inédito.<sup>38</sup> Por coincidir con alguno de los puntos de vista tomados aquí, no puedo por menos de transcribir lo que Sánchez Cantón comenta en relación con los cuadros de Goya de 1799 para la Alameda, que eran reducciones con variantes, y no bocetos, de los tapices que obraban en los Reales Sitios: "La Condesa-Duquesa, siempre rival de la Reina, gozaría con la travesura de rodearse con composiciones de tapices del Pardo y El Escorial, pero, más animadas y alegres, incluso con algunas que no podía disfrutar María Luisa, porque eran nuevas: así "La Pradera", nunca tejida, "La ermita de San Isidro con los majos y majas bebiendo el agua de la fuente milagrosa" y "La merienda bajo la enramada" que ni consta fuesen desarrolladas para modelos".<sup>39</sup> Todavía sobre los muros y techos de las estancias alojadas en los torreones, se conservan pinturas, algunas de las cuales creo que pudieran ser de las que el propio Tadey hizo en 1797, en un estilo entre imperio y pompeyano. En otras estancias intervino posteriormente el pintor Francisco Martínez de Salamanca, pero no puede reconocerse nada como suyo.

Resta por decir algo de los arquitectos que dirigieron la obra, que fueron Mateo Guill y Manuel Machuca y Vargas. De Guill, que era ayudante ("Teniente") de Villanueva en las obras que éste dirigía como Maestro Mayor de Madrid, nada puede añadirse además de lo apuntado anteriormente. Machuca (1750-1799), en cambio, es un arquitecto de mayor importancia, sobre todo a raíz de su intervención en la inconclusa catedral de Cádiz, pero del que tampoco sabemos gran cosa fuera de esto y de los dibujos que de él se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. La actuación de ambos en la Alameda debió de ser de simple dirección de obras, modificando la construcción preexistente. Muy posiblemente ellos intervinieron en algunos de los edificios menores que servían de "Hym-

38. Sobre las vicisitudes y paradero actual de las obras pintadas por Goya para la Alameda de Osuna, consultar: GUDIOL, JOSÉ, *Goya*, Barcelona, 1970, vol. I, págs. 76, 95, 100, 109, 271-272 y 295-296. Contiene abundantes referencias bibliográficas.

39. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, pág. 68.



Detalle del techo de un gabinete en el torreón NO.

bernáculo y conservatorio de frutas", o en aquel otro más importante de la Vaquería, "el cual se compone de un Gabinete obalado para S.E. adornado y pintado con arabescos, con una pequeña pieza que recibe luz de la calle (la que flanquea por el sur los jardines, llamada calle Real); inmediato hay otra pieza... y a continuación la cuadra para las Bacas".<sup>40</sup>

De este modo quedaba completo el amplio programa que exigía el jardín inglés, el cual de nuevo se ligaba a un personaje femenino, en la misma línea que la marcada por Mme. Dubarry en Louveciennes (1772-1774), María Antonieta en el Petit Trianon (1774-1778) o Mesdames Adelaide y Victoria en Bellevue (1781-1783).<sup>41</sup>

## II. 1808-1834

En 1807 muere el IX duque de Osuna y al año siguiente se produce la invasión francesa. La du-

40. AHN, Osuna, Leg. 1498, 368-449: "Notas y correspondencia del Archivo sobre asuntos varios de la Alameda, 1800-1884".

41. KIMBALL, F.: *Les influences anglaises dans la formation du Style Louis XVI*, "Gazette des Beaux Arts", 1931, págs. 29 y ss. y 231 y ss.

quesa viuda abandona Madrid y marcha a Cádiz. Al parecer se produce una confiscación o venta judicial de la Alameda en el mismo año de 1808.<sup>42</sup> Por correspondencia mantenida con Tadey la duquesa se entera de que el gobierno francés regaló la Alameda al general Beliard, quien conservó al frente de los jardines a Provost.<sup>43</sup> Al regreso de Fernando VII, la duquesa vuelve a Madrid y da un nuevo impulso a su "Capricho", levantando el Casino o Salón de Baile, y dedicando una atención preferente al arbolado.

El palacio contaba ya con un modesto salón de baile que debía resultar pequeño y anticuado, por lo que la duquesa encargó en 1815 a Antonio López Aguado, Maestro Mayor de Madrid y ferviente realista,<sup>44</sup> el proyecto de un Casino para este fin. El Casino se levantó casi en el ex-

42. AHN, Osuna, Leg. 3915-2: "Testimonio de escritura de venta judicial de casas, jardines y tierras en la Alameda de Osuna, 1808". Pese a estar catalogado este documento con la signatura indicada, no aparece en el Archivo.

43. EZQUERRA DEL BAYO, J.: *La Alameda de Osuna*, "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid", 1926, págs. 56 a 66.

44. De este arquitecto ya me he ocupado en la *ob. cit.* en la nota 3, págs. 43-58.

tremo oeste del jardín inglés, sobre un punto clave, ya que de allí parten las aguas que alimentan la ría y el lago. Su arquitectura, de traza sencilla, consta de un zócalo de planta cuadrada sobre el que se alza el casino propiamente dicho, en forma de prisma ochavado con cubierta piramidal. Su mayor interés se centra en el interior, donde encontramos la típica ordenación del salón de espejos, reflejando y multiplicando luces e imágenes por su constante enfrentamiento. Su espíritu dimana del interior rococó, pero con la rigidez sintáctica propia de un arquitecto neoclásico. El dibujo es de una sobriedad máxima y el orden jónico de las pilastras impone un ritmo inequívocamente neoclásico. Hay que hacer notar que Aguado sintió predilección por estos apilastrados jónicos, cuyos fustes estriados y tensos llevan un capitel de poco desarrollo y muy ceñido, de acento viñolesco, y todo ello con un tratamiento marcadamente plano. Estos apilastrados los utilizó en interiores, como en el Casino de la Alameda o en el gran salón circoagonal del Teatro Real, y en composiciones más monumentales como ocurre en la Puerta de Toledo (1817-1824). El piso del casino era de maderas finas y en el techo plano que apoya sobre una animada moldura corrida típicamente neoclásica, aparece el Zodíaco, pintado al parecer



Interior Casino Baile

por Juan Gálvez. Este tema guarda relación con los relieves exteriores en las sobrepuestas que representan las Cuatro Estaciones. Hoy faltan muchos elementos accesorios, especialmente la gran lámpara neogótica central, en bronce dorado, único testimonio romántico-medieval que he encontrado en la Alameda.

Es importante advertir que el casino está ordenado en función de la ría, al menos en cuanto a los accesos a la plataforma sobre la que se yerge. En efecto, en el lado que mira a la ría se organiza un juego de escaleras-desembarcadero, las cuales cobijan a su vez una fuente y el temible jabalí que Artemisa envió a Calidonia, en su versión clásica. Por debajo del hermoso animal, esculpido en piedra de colmenar, mana el agua procedente del gran depósito alojado bajo el zócalo del casino. Éste se presentaba así como meta final tras el paseo por aquellas falúas que diseñara Tadey. Todavía se conserva en parte el delicado antepecho de hierro fundido protegiendo la terraza o paso exterior que envuelve el salón.

Además del casino, la duquesa cuidó especialmente durante estos años del plantío de la Alameda, hasta convertirlo en un auténtico vergel donde se llegaron a aclimatar algunas plantas exóticas. La propia duquesa debía tener algunos conocimientos de botánica, lo que hizo escribir a Mariano La Gasca, en 1828, en "The Gardener's Magazine": "It is but justice to Her Grace, to state that she has more spirit and taste in botany and gardening, than all the other grandees of Spain put together". A continuación añade: "Alameda is embellished with fountains, basins, cascades, canals, statues, temples, etc., and well provided with glass frames, in which many curious exotic plants are kept".<sup>45</sup> Conocemos en varias ocasiones la procedencia de los árboles, y así por ejemplo en 1827, llegan ciento setenta y seis de Francia, y algo más de trescientos de Aranjuez, el Retiro y San Fernando de Henares.<sup>46</sup> Dos años más tarde, "Guioti y Compañía, jardinistas y floristas de Grenoble" envían a la duquesa sus catálogos de pedido. Datos como éstos podrían ir repitiéndose a lo largo de cada

45. LA GASCA, M.: *On the Gardening and Botany of Spain*, "The Gardener's Magazine", junio, 1928, pág. 70. Este texto lo he podido localizar a través del excelente libro de VICENTE LLORENS, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra, 1823-1834*, Madrid, 1968 (2.ª ed.), págs. 349 y 350.

46. AHN, Osuna, Leg. 4161: "Nota de las plantas que han venido de Francia, en 30 de octubre de 1827".

temporada, y resumiéndolos de algún modo se puede fijar con toda seguridad que la Alameda contó, cuando menos, con las siguientes especies: Amores, Castañeros, Moreras, Sóforas, Almeces, Acacias de tres puntas, Robles, Plátanos, "Paraísos", Acacias blancas, Tilos, Laureos, Madroños, Lilas de hoja perenne, Álamos, Pinos, Cipreses, Acacias de flor, Castaños de Indias, Hevonimus y Colituis de Levante, además de otras especies más comunes. Algo de todo esto resta aún y urge su estudio y conservación.

### III. 1834-1844

Tras la muerte de la duquesa en 1834, la Alameda pasó a su nieto y heredero don Pedro Alcántara Téllez Girón,<sup>47</sup> comenzando así la tercera etapa de la Alameda, plena de proyectos y renovadoras ideas que desgraciadamente interrumpió la temprana desaparición del duque en 1844. Al hacerse cargo de la Alameda, el nuevo propietario puso en práctica inmediatamente dos proyectos: el primero consistía en honrar la memoria de la fallecida duquesa erigiéndole un monumento en la llamada plaza de los Emperadores; el segundo, de más envergadura, consistía en transformar la fachada del palacio que mira al jardín. Para ello el duque se valió de Martín López Aguado (1796-1866), arquitecto formado en la Academia, con su padre — Antonio López Aguado, que había proyectado el mencionado casino de baile —, completando sus estudios con una estancia en Roma. Su arquitectura resulta menos grave que la de su padre, revelando un clasicismo muy atemperado por una modulación y un diseño de claro signo romántico.

En 1838 ya estaba terminada la llamada "Exedra" en la plaza de los Emperadores. Allí se encontraba hasta no hace mucho algo que hoy sólo podemos medir a través de viejas fotografías.<sup>48</sup> Se trata de una composición centrada por un ábside abierto — en forma parecida al del Redentor de Palladio — cobijando el busto de María

47. AHN, Osuna, Leg. 352-14: "Venta de la Alameda de Osuna, hecha por la testamentaria de la Duquesa de Benavente a favor del Duque de Osuna"; y AHN, Osuna, Leg. 7804: "Venta de la Alameda a favor del Duque de Osuna".

48. Algunas de estas fotografías no son tan antiguas como atestiguan las que acompañan al artículo de Mario González Molina, *La Alameda de Osuna, el último jardín romántico*, publicado en "Villa de Madrid", en 1969 (núm. 26, págs. 70-75), donde todavía se pueden ver los grupos escultóricos que acompañaban a la "Exedra", concretamente los leones portando inscripciones y el grupo de Hércules y Caco.

Josefa Pimentel, realizado en bronce por el escultor José Tomás. Aguado diseñó una original arquitectura en mármol de delicado orden jónico, donde se acusa la mencionada fragilidad en el tratamiento de los órdenes clásicos, y cuya comparación con el Templo de Baco denuncia el tiempo transcurrido. Mientras éste conservaba aún elementos tardobarrocos, la "Exedra" anuncia la disolución del neoclasicismo. En cierto modo son dos paréntesis que encierran cronológica y conceptualmente el proceso de la arquitectura neoclásica.

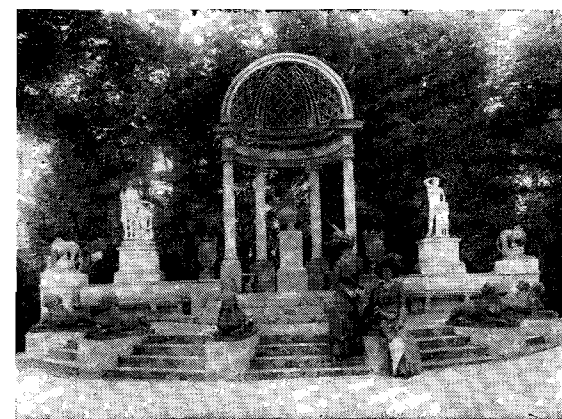
Una incalificable actitud ha destrozado lo que no podía llevarse consigo (grupos escultóricos, el retrato de la duquesa, jarrones, leones, y los bustos de los emperadores que dan nombre a la plaza), quebrando los fustes de mármol, golpeando las esfinges que vació en plomo Francisco de Elías, etc. Tan sólo queda, como triste recuerdo de la que fue fundadora de la Alameda, un mármol rosa que servía de pedestal al bronce citado, con la siguiente inscripción:

MARIAE . JOSEPHAE . PIMENTEL  
DUCES . COMI . OSSUN . ET . BENAV  
MATRONAE  
INGEN . ACUM . ANIMI . PRAESTANTIA  
PIETATE  
STUDIO . IN . SUOS . IN . EXTEROS . FACILIT  
SPECTABILISQUE . DOTIBUS  
COMMENDATISSIMAE  
AMENAE . HUJUS . VILLUIAE . CONDITRICI  
PETRUS . ALCANTARA . TELLEZ . GIRON  
NEPOS . ET . SUCCESOR  
ANNO . MDCCCXXXVIII

La misma fecha de 1838 creo poder leer en el sencillo monumento que, a modo de ara, se levanta en la isla mayor del lago, cuya inscripción comienza así:

A LA MEMORIA  
DE DON PEDRO TÉLLEZ GIRÓN  
III DUQUE DE OSUNA  
VIRREY DE NÁPOLES

Sobre la inscripción va un medallón en bronce con la efigie del duque. La isla, el monumento y el arbolado que le acompaña, crean un ambiente netamente romántico y que no puede por menos de recordar al que rodea la tumba de J. J. Rousseau en la isla del jardín de Ermenonville. Otros monumentos similares, quizá de ilustres antepasados, aparecieron en otros lugares de la Alameda, entre los más notables están



Exedra

los que se colocaron en el centro de unas plazoletas de cipreses, aquéllas de poca superficie y éstos de gran elevación, abiertas en los parteres circosagonales del gran eje central. Los monumentos, diseñados por Martín López Aguado, consisten en dos columnas sobre alto pedestal y rematadas con un busto, si bien más que el monumento en sí interesa el ambiente creado en su entorno de fuerte acento romántico.

La obra más lograda de Martín López Aguado y que le sitúa entre nuestros mejores arquitectos clásico-románticos es, sin duda, la fachada del palacio que mira al jardín. No conocemos el aspecto de la anterior, pero me temo que fuera algo sordida en consonancia con el resto de las fachadas, y ya hemos visto cómo en vida de la duquesa, Tadey improvisó una postiza con motivo de la visita de Fernando VII.

El proyecto de López Aguado lo conocemos por la publicación de una serie de dibujos de este arquitecto en relación con la Alameda,<sup>49</sup> habiéndose introducido en su ejecución levísimas modificaciones que no afectan para nada la idea inicial. Para mí, el gran acierto de M. López Aguado fue el de haber simplificado y reducido a una planta única las tres alturas del edificio, dividiendo luego el espacio, entre las torres angulares, en una serie de nueve partes iguales, esto es, en un número impar para dejar centrada la composición en función de un vano central y no de una columna. Creó allí una galería-pórtico apoyada en pilares llagados, cuyos ejes coinciden con los de la delicada columnata corintia y los remates sobre la cornisa. La frecuencia de estos ejes verticales que articulan el alzado que-

49. Cf. nota 32. En este artículo no se dice el lugar en que se encuentran, basándome por ello en las reproducciones allí incluidas.



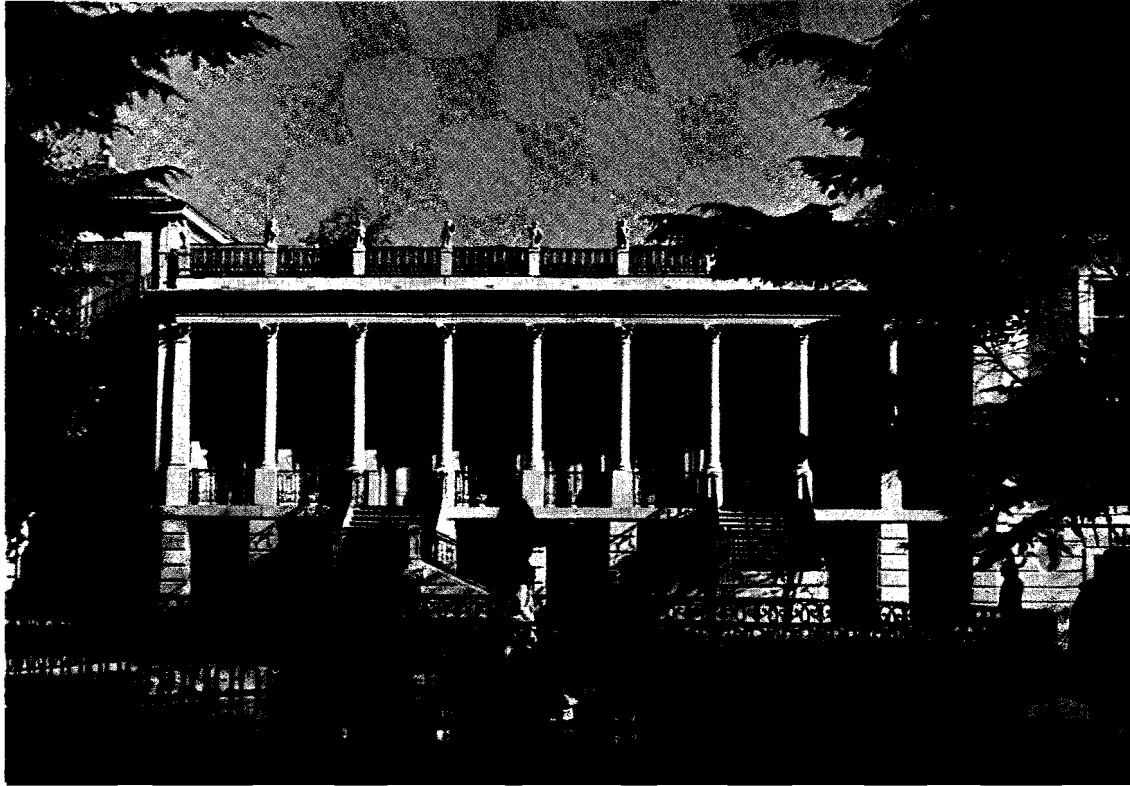


Exedra. Estado actual

da neutralizada por la línea horizontal del forjado de la galería que se prolonga sobre las torres angulares, sirviendo así de nexo entre la obra antigua y la obra nueva. Igualmente el entablamento contribuye a contrarrestar la insistencia de aquellos ejes verticales, creando una imagen armónica y equilibrada.

En la fachada y en el fondo de la galería se produce un juego de variaciones rítmicas, tanto en el proyecto como en su realización, que dejan ver la acentuación de la serie 1-3-5-7-9, mientras que la serie 2-4-6-8 resulta ser una serie monótona. Ésta podría ser la lectura de los valores rítmicos del proyecto, ligeramente modificados después, pero sin alterar el valor medio final:

	COMIENZO		ESTATUA		ESTATUA / ESCUDO		ESTATUA		FINAL
SERIE	①	2	③	4	⑤	6	⑦	8	⑨
FONDO	A'	A	B	A	C	A	B	A	A'
FACHADA	A'	A	B	A	A''	A	B	A	A'
	COMIENZO		ESCALERA		EJE SIMETRIA		ESCALERA		FINAL
VALOR MEDIO	+	-	+	-	+	-	+	-	+



Fachada del palacio al jardín

Es muy singular la renuncia de Aguado a acentuar el eje principal con elementos arquitectónicos de signo áulico, tales como una gran escalinata o el consabido frontón. El acceso a la galería se resolvió con dos escaleras en codo y de arranque frentado, a partir del eje de simetría que en otro tiempo acentuaba un vaciado del Laoconte. La misma ausencia del frontón indica que Aguado se apartó intencionadamente del extenso capítulo neopalladiano de las casas de campo que de una manera u otra acababan reproduciendo el frontis del templo clásico. La única vinculación que yo encuentro entre esta fachada y Palladio se apoyaría en una hipotética reflexión de López Aguado sobre la primera idea para el palacio Chiericati de Vicenza, según aparece en el segundo de sus "I Quattro Libri".<sup>50</sup> Tampoco pienso ya que pueda ponerse esta fachada en relación con los Campbell y Adam si no es muy tangencialmente. Como mucho habría que mirar al John Nash de la Cumberland Terrace en Londres. Por el contrario, voy afirmándome en la idea de que esta fachada está apoyada en sugerencias que derivan de Juan de

Villanueva, del Villanueva de las galerías jónicas del Museo del Prado y de la columnata corintia de fuste liso del Observatorio. Todo esto sin olvidar la estancia de Aguado en Italia (1823-1827), en cuyos años se construían galerías porticadas desde Nápoles — fachada principal del Teatro de San Carlos, de A. Niccolini — hasta Padua — Café Pedrocchi, de G. Japelli. Lo aquí apuntado, en el deseo de situar histórica y estilísticamente el tema de la galería porticada, no resta en absoluto valor y originalidad a la obra de Aguado, que supo crear una fachada de jardín difícil de igualar, reelaborando un modelo clásico con un nuevo espíritu romántico. En efecto, aquí han desaparecido las superficies murales continuas, el potente orden clásico ha cedido el puesto a un gentil orden corintio con más sentimiento que fuerza, los antepechos de hierro sobre la cornisa han sustituido a los balaustres macizos, etc., mostrando un claro proceso de debilitación formal con el consiguiente cambio expresivo.

López Aguado hizo avanzar la línea de la fachada otorgándole así cierta autonomía respecto a las torres de flanqueo. Al propio tiempo, y por la profundidad de la galería, se produce un grato efecto de luces y sombras, no ya al modo de

50. PALLADIO, A.: *I Quattro Libri*, Venecia, 1570, l. II, pág. 6.

Boullée por contraste de volúmenes, sino por la luz que reflejan los elementos estructurales emergiendo de la sombra prieta del fondo.

El nuevo duque de Osuna encargó a su arquitecto otros proyectos para dar nueva fisonomía a alguno de los viejos edificios, tales como el Abejero, donde subsistiendo los mismos elementos en planta, se modificaban los alzados, igualando alturas en beneficio de una mayor unidad frente a lo heterogéneo de la composición aludida más arriba. El proyecto, no ejecutado, tiene todo el aspecto de una "academia".

De los demás proyectos que Aguado pudo hacer para la Alameda, aunque con algunas reservas sobre su efectivo destino, hay que destacar el "Museo" de pintura y escultura, un "Teatro" y un nuevo palacio de fuerte influjo italo-renacentista.

El "Museo" está concebido según el modelo clásico de la basílica pagana que tanta veces reutilizó el neoclasicismo. Entre nosotros es muy claro el ejemplo de esta manipulación en el Oratorio del Caballero de Gracia, en Madrid, de Juan de Villanueva, y en un formidable proyecto de este mismo arquitecto — conservado hoy en el Museo Municipal de Madrid —.<sup>51</sup> Lo interesante a destacar aquí es cómo López Aguado ha reconvertido el modelo que de nuevo vuelve a cumplir una función "civil". En esto se anticipó, aunque desde luego con un proyecto más modesto, a la solución dada por Marchese al gran salón de la Universidad de Pavía (1845-1850), solución que en definitiva es de ascendencia vitruvio-palladiana y que ya se encuentra en las Assembly Rooms de York (1731-1732), de Burlington.<sup>52</sup> La novedad estructural de López Aguado se refiere a que en lugar de utilizar un orden gigante soportando directamente la bóveda, prefirió introducir un orden menor sobre el que apoya una galería, desde la que se pueden contemplar las pinturas colgadas en el muro. ¿Podría verse recogida aquí una idea de Durand? El siguiente texto, tomado de sus "Leçons d'Architecture", parece confirmarlo: "Afin d'augmenter la superficie ou l'aire d'une salle, sans cependant rien changer à ses dimensions, sur deux des côtés de cette salle, sur trois, ou même tout autour, on place quelquefois une seconde galerie au-dessus de la première. Si la pièce n'a pas trop d'étendue, on peut supprimer les colonnes de la galerie supérieure, et par là faire cette galerie une espèce de tribune: alors

les colonnes inférieures qui resteront ne serviront plus au soutien du plafond ou de la voûte, qui, dans ce cas, portera sur les murs; mais elles n'en seront pas moins convenablement employées, puisqu'elles soutiendront le plancher de la tribune."<sup>53</sup> Más adelante el propio Durand añade en relación con la iluminación, "il serait bon de préférer les jours verticaux",<sup>54</sup> es decir, el mismo sistema de luz cenital que Aguado empleó en su proyecto.

El ábside del "Museo" es también muy singular entre nosotros por su disposición abierta, continuando la teoría de columnas de las naves. Una solución análoga la había utilizado Aguado en la mencionada "Exedra". Dicha solución, que en Italia cuenta con varios ejemplos desde la intervención de Quarenghi en la iglesia del monasterio de Santa Escolástica (1777), en Subiaco, y en Francia a partir de la iglesia parisina de Saint Philippe de Roule (1774-1778), de Chalgrin, fue absolutamente extraña en nuestro neoclasicismo, pues el caso de la capilla del Venerable Palafox en la catedral de Burgo de Osma, de Villanueva, está en función de una composición rotonda. Toda la parte baja del "Museo" está dedicada a la escultura, presidiendo el conjunto y desde el ábside el grupo de "La Defensa de Zaragoza" de Álvarez Cubero. El grupo, llegado a España hacia 1825-1826, tuvo una amplia y favorable acogida en la propia Italia,<sup>55</sup> expectación que justificaría el que el nuevo duque deseara para sí un vaciado de aquella obra de honda significación patriótica.

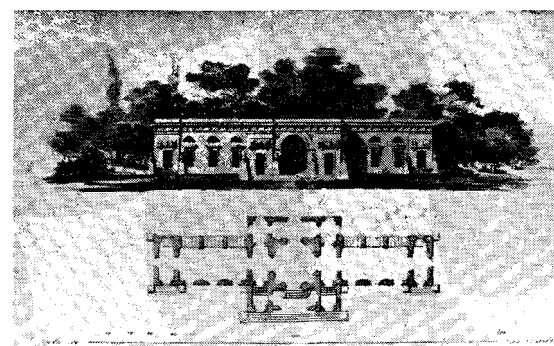
El "Teatro" es una muestra más del talento de Aguado, que con propuestas muy concretas se sale de lo habitual entre nosotros y plantea algunos programas de marcado carácter internacional. El "Teatro" es uno de ellos. Consta de los tres elementos habituales: vestíbulo, sala y escenario. Por tratarse de un teatro de corte el vestíbulo alcanza muy poco desarrollo, no existiendo tampoco el foyer ni la escalera más o menos monumental. La subida a los pisos altos se verifica por dos escaleras cerradas y situadas a los lados del vestíbulo tras un par de columnas. La planta y alzado de la sala es un ejemplo muy bello de sala neoclásica al modo francés, y tanto su forma circular — en planta — como la solución de las columnas gigantes de su interior, me hacen pensar que López Aguado conocía el teatro de Victor Louis en Burdeos, o cuando me-

nos estaba al tanto de las novedades introducidas a finales del siglo XVIII en la estructura de los teatros franceses.<sup>56</sup> El acceso al patio de butacas se verifica bajando unas escaleras de caracol a ambos lados de la sala y muy cerca del foso de la orquesta, pues dicho patio queda por debajo del nivel general. En cambio el palco de platea, que curiosamente parece formar un balcón corrido, queda a la misma altura que el vestíbulo. La sala cuenta con un piso más de palcos independientes y otro sobre el entablamento del espléndido orden corintio, mostrando cada uno de los tres pisos un vuelo decreciente de abajo a arriba.

Por su parte el escenario es muy sencillo, ya que carece de telar, no tiene prosenio ni tampoco *postcaenium*. Es más, la originalidad del teatro de Aguado es que concibe la escena abierta, sin ningún elemento opaco que cierre el fondo del escenario, de tal modo que la luz y el paisaje natural se incorporan como fondo válido a la representación teatral. No conozco una solución similar entre los teatros españoles. El propio arquitecto nos muestra la fachada del teatro por esta parte, con su vano central absolutamente abierto. Esta concepción abierta (vestíbulo y escenario) habla del uso privado del edificio, imposible de realizar en un contexto urbano.

Martín López Aguado, como hijo de Antonio López Aguado — arquitecto del Teatro Real de Madrid — muy bien pudo disponer de toda una información sobre los teatros más notables de Europa que le ayudaran a diseñar el de la Alameda.

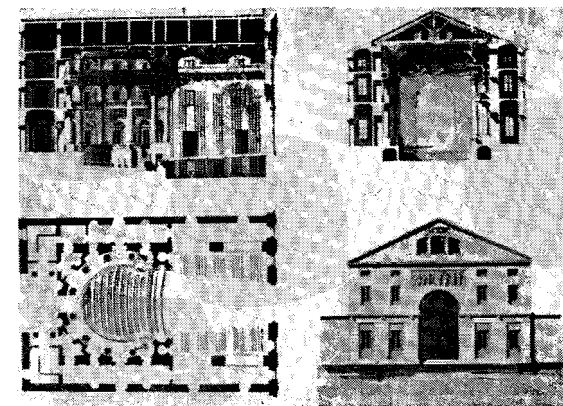
El último proyecto a que quiero referirme aquí es el de un palacio de espíritu más renacentista que neoclásico. Se trata de una idea que por el dibujo bien pudiera ser de Aguado, pero no sé hasta qué punto se debe de poner en relación con la Alameda. Ésta no tiene los desniveles que este proyecto exige, y desde luego nada tiene que ver el templete que domina el conjunto con el del Baco existente y ya descrito, a pesar de lo que afirma Iñiguez.<sup>57</sup> El proyecto, a juzgar por la sección longitudinal, es un puro juego de dibujo y composición, hasta el punto de recordar también una de tantas "academias". El edificio propiamente dicho debía de tener en planta forma de U. Cuenta con una fachada sobre una elevada terraza mirando a un jardín, cuyos ele-



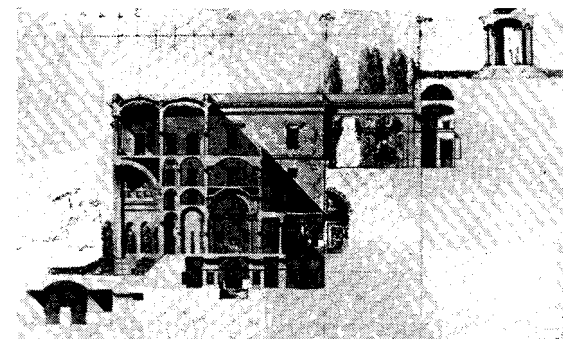
Proyecto de transformación del Abejero



Proyecto de museo de pintura y escultura



Proyecto de teatro



Proyecto de palacio

51. CHUECA, ob. cit., pág. 333 y ss.

52. MEEKS, C. L. V.: *Italian Architecture, 1750-1914*, N. Haven-Londres, 1966, pág. 193.

53. DURAND, J. L. N.: *Précis des leçons d'Architecture*, edición de 1823, vol. I, pág. 84.

54. DURAND, ob. cit., pág. 85.

55. PARDO CANALÍS, E.: *Escultores...*, pág. 71.

56. Sobre estos aspectos ver MONIKA STEINHAUSER y DANIEL RABREAU, *Le théâtre de l'Odéon de Charles Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767-1782*, "Revue de l'Art", núm. 19, 1973, págs. 9-49.

57. Ob. cit. en la nota 32, págs. 226-227.

A la muerte de Pedro Téllez Girón, en 1844, le sucedió su hermano Mariano quien conservó en su puesto a Martín López Aguado, pero éste ya no volvió a proyectar nada digno de mención pues a don Mariano le atraían más los animales. Los últimos encargos a nuestro arquitecto se referían a cuadras para la yeguada inglesa (1854), una faisanera (1851), dos barcos con los nombres de la "Tartana" y el "Bote" y otras menuencias similares. Por estos años la Alameda llegó a reunir una buena colección de animales, desde camellos y corzos, hasta águilas, pavos y todo tipo de aves acuáticas (cisnes negros y blancos; gansos comunes y egipcios; patos negros, blancos y de Noruega), gallinas de Conchinchina, Java, Batam, Padua y Putras; faisanes dorados, plateados y de Brasil, etc., todo ello bajo el cuidado de un tal Mr. Gry (1858). Los jardines recibieron mejoras, especialmente el "Laberinto" que volvió a formar el jardinero Francisco Rizquer, si bien hoy de nuevo se ha perdido.

La Alameda siguió distinguiéndose con la visita regia de Isabel II,<sup>59</sup> y ya por entonces el nuevo duque había comprado nuevas tierras y ensanchado sus límites (1859). El mismo Madoz nos habla de una serie de mejoras y proyectos, que por una serie de circunstancias se vinieron abajo coincidiendo con la Revolución del 68. No obstante, y a pesar del tiempo transcurrido desde las iniciales experiencias fisiocráticas de la duquesa de Osuna, todavía sigue vivo su espíritu cuando leemos uno de los informes sobre la producción vinícola de la Alameda: "El cultivo de los vinos en la posesión de la Alameda puede considerarse bajo dos aspectos diversos, como objeto de lujo y de recreo y como objeto de especulación y de lucro... No corresponde a la grandeza de la Alameda... cultivar un buen viñedo que dé por fruto vinos comunes, vinos endebles que hay necesidad de venderlos dentro de la cosecha en que se crían a un vil precio... *cuando ayudada la naturaleza por el arte, cual sucede en Francia y otros países donde la agricultura es una ciencia*, pueden producirse en la Alameda vinos exquisitos..."<sup>60</sup>

A partir de 1868 la Alameda entró en un punto muerto del que ya no se recuperaría. Las últimas vicisitudes que atravesó, incluyendo la de haber servido de cuartel general durante la Guerra Civil al general Miaja (todavía se conservan los refugios subterráneos), fueron ya recogidas por Sarthou Carreres,<sup>61</sup> si bien faltaba la página final en la que la Alameda figuraría como escenario para rodajes cinematográficos con los consiguientes deterioros a los que su nuevo uso la sometía.

El Ayuntamiento de Madrid tiene ahora la oportunidad de emprender una acción inteligente o de acabar, de lo contrario, con lo poco que queda.

59. AHN, Osuna-Cartas, Leg. 526-7: "Noticias... Isabel II en la Alameda. 1863".

60. Ver nota núm. 27.

61. SARTHOU CARRERES, C.: *La Alameda de Osuna*, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 1947, págs. 89-94.

**Mireia Freixa**

**La “Escola Coral” de Terrassa**

“Les segones ciutats, aquestes segones ciutats de la nostra terra, en que a través de petits nuclis d'escollits la set d'espiritualitat és tant viva...”<sup>1</sup>

Estas palabras del "Glossari" justifican por sí solas el presente trabajo. El grado de cultura que adquiere una ciudad industriosa como Terrassa durante las dos primeras décadas del siglo supera todas las previsiones a la hora de abordar el tema. Terrassa se convierte por vía de unos jóvenes entusiastas en un centro de civilismo; la Cultura, con mayúscula, impregna todas sus actividades, la renovación de la política educativa a todos los niveles y un despertar insólito de la poesía y las artes plásticas. Se ha escogido como tema de investigación la música vocal porque, en su calidad de obra colectiva, representa el "hecho" cultural de una ciudad.

## 1. INTRODUCCIÓN

*Panorama general de la música en el siglo XIX*  
Durante la segunda mitad del siglo XIX, la pro-

\* Este trabajo se presenta como avance de una tesis doctoral que estoy realizando en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Debo agradecer al director de la tesis, doctor Santiago Alcolea Gil, y a Roger Aliet, especialista en historia de la música, la sugerencia a profundizar en el tema, y la ayuda prestada; así como a las entidades y personas que han posibilitado su realización: el director y bibliotecarias de la Biblioteca Soler y Palet, de Terrassa; a Eduardo Blaxard, Ramón Pla y Paulina Pi de la Serra; a los hijos de Joan Llongueras, que me han permitido consultar las notas y correspondencia del maestro, y sobre todo a su viuda, doña Montserrat Galí, a quien dedico este trabajo.

1. *Eugeni d'Òrs. Glossari, obra catalana completa*, t. I. Ed. Selecta, p. 328. En las citas en catalán, se ha respetado la grafía original.

blemática musical en Terrassa no difería de la de otras ciudades de Catalunya. A falta de una verdadera programación artística, la organización de conciertos o conferencias sobre temas musicales se reducía a entidades de carácter plenamente decimonónico como el tópic “Ateneo Tarrasense”.

A un nivel mucho más popular se distinguían pequeñas orquestas o comparsas que sobresalían en salones de baile, o pasacalles cubiertas con músicos de carácter semiprofesional. Según parece, sobresalieron las denominadas “Els Catalans”, “Els Trullassus” o “Els Angels”.<sup>2</sup> La que alcanzó más fama fue sin duda “Els Trullassus”, a causa de la personalidad de su fundador, el músico y dramaturgo Emili Daura Oller, director de orquesta en España y en el extranjero, y fundador en Barcelona de la “Associació Literària Artística”.<sup>3</sup> Sobre el año 1899 tenemos referencia de la creación de una nueva orquesta, la denominada “El Tarrasense”, dirigida por I. Grau.<sup>4</sup> No puede olvidarse la actividad desplegada por los núcleos adscritos a las necesidades de culto de cada parroquia, sobre todo por la denominada “Capilla de Música de la Iglesia del Santo Espíritu”, en que destacaron tanto los organistas como los cantores solistas.

## 2. LA MÚSICA VOCAL: LOS COROS DE CLAVÉ

La incorporación de Terrassa al proceso musical de la Cataluña moderna viene determinado por la implantación de los coros de Clavé en la ciudad.

2. BALTASAR RAGON, *El arte y los artistas en Terrassa*. Imprenta Juan Morral, Terrassa s. a., p. 19.

3. BALTASAR RAGON, *Terrassencs del mil-vuit-cents*, Morral, Terrassa 1933, p. 69.

4. "El Espejo", año I, núm. 9 (15-VIII-1899).